

El discurso simbólico de "Germinal".

ESPERANZA COBOS CASTRO

"*Germinal* es una de esas obras que suscitan la aplicación de métodos nuevos caracterizados a la vez por la toma de posición de la descripción inmanente, por la obra considerada en sí y por sí, y por el empleo de códigos de lectura explícitos tomados, frecuentemente, de las ciencias humanas: psicoanálisis, lingüística, antropología, semiología, etc." escribía hace unos años Henri Mitterand (1) reconociendo, de modo intuitivo y sagaz, hasta qué punto *Germinal*, que junto a *L'Assommoir* constituye la cumbre bicéfala de los "Rougon-Macquart", es uno de los privilegiados terrenos en el que poder estudiar la tensión creada entre las dos vertientes más destacadas de la personalidad novelística de Emile Zola.

En uno de nuestros últimos libros (2) analizábamos, sin ningún ánimo exhaustivo, pero sí con un cierto detenimiento, el rotundo, el evidente desfase que se origina entre los principios que Zola propugna como teórico y pontífice del movimiento naturalista francés y su modo

- (1) MITERAND, Henri.- *Fonction narrative et fonction mimétique. Les personnages de "Germinal"*. Revista Poétique, nº 16, 1973.
- (2) COBOS CASTRO, Esperanza.-*La paradoja interna del naturalismo francés*. Córdoba, 1982.

práctico de novelar. Hoy desearíamos abordar desde un prisma de distinto matiz, un aspecto que muy probablemente hubiera indignado al autor que presumía de ser “simple y severo notario de la realidad”: el diseño del entramado simbólico que se adivina tras los violentos episodios de esta gran epopeya del mundo minero en la que “todo se agita, todo actúa, todo cobra una dimensión activa” (3), fomentando así una nueva lectura de esta obra que viene siendo objetivo preferido de las actuales corrientes de la crítica literaria tales como la mitocrítica o la crítica antropológica.

La novela, que viera la luz en 1885, fija netamente un momento de la historia social decimonónica, una etapa que “a posteriori” se manifiesta como crucial para el movimiento obrero francés, aquella en la que se inicia el proceso de constitución de los sindicatos de orientación marxista, en la que brota un incontenible movimiento de huelgas, y en la que el sector obrero comienza, lento y balbuciente, a crearse una conciencia de clase. Pero es asimismo un poema con significación transhistórica. Si la lucha mantenida por los mineros de Montsou es, a todas luces, la lucha del proletariado contra el capital, es también -aunque para advertirlo hayamos de situarnos en una plataforma de juicio más elevada-, la lucha de la humanidad contra un universo que se manifiesta hostil, la rebelión contra las divinidades maléficas de un culto ancestral que serán derrumbadas y aniquiladas por los prosélitos de una religión naciente, catalizadora de la radical regeneración de los pueblos.

Ello evidencia que *Germinal* es susceptible de una multiplicidad de lecturas, no siendo la de menor importancia la que nos conduzca a subrayar los puntos más relevantes de su trama simbólica sobre los que el mismo Zola parece querer atraer la atención del lector.

Si la obra en su conjunto, empezando por el título, es una metáfora que sitúa al pueblo minero en el seno materno de la tierra presto a brotar con la nueva primavera,

“...une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre”.

lo que llama poderosamente la atención es el prolijo y detallado uso del recurso de animación de los seres inertes o de las ideas que, por un procedimiento de repetición y de hipérbole, llegan a obtener la categoría

(3) GEOFFROY, Gustave.-*La Justice*, 14 de julio de 1885.

de símbolos, a alcanzar el estrato de mitos. Valiéndose de la animación, el escritor adjudica un número indeterminado de atributos a los objetos y a las ideas dotándolos de rasgos propios y de dilatadas posibilidades funcionales dentro del relato dramático.

La teoría literaria actual no sólo admite sino que pone de relieve el hecho de que un objeto, un lugar, una idea, puedan ser “actantes” y por ende soportes de las funciones dramáticas (4). Para J. Dubois, (5) los objetos, a los que sólo se les niega la facultad de realizar lo que Souriau denomina “force thématique orientée” (6), además de su función primaria o decorativa, pueden tener una función dramática si son utilizados como agentes. Igualmente, los lugares, que deberían ser neutros en la medida en que son simples informadores que inscriben el relato en el universo espacial, pueden ser parte importante en la economía de la acción.

En Zola, la integración de este género de elementos en la economía del relato se realiza de forma intensa. Los objetos, los lugares, las máquinas e incluso las fuerzas abstractas se aproximan de modo extraordinario a los “personajes-función” de Propp. Y es que, en realidad, todos estos elementos, aunque por su naturaleza fundamental pertenecieran a un estrato espacial, deben ser considerados como actores o “actantes”, porque los atributos complementarios que reciben los metamorfosean en seres animados y los facultan para realizar una acción espontánea.

El autor de *Germinal*, pese a proclamarse observador y realista, presenta al utilizar la animación y el grado extremo de ésta, la mitificación, unos rasgos fácilmente identificables como románticos. Como los románticos, Zola “ve enorme y sus ojos se pueblan de visiones gigantescas” (7) y en sus obras, los hombres son, a veces, menos activos que las cosas quienes, adquiriendo vida y movimiento, llegan a constituirse en seres mitológicos o monstruosos. Sirva de ejemplo la mitificación del parque del Paradou en *La Faute de l'Abbé Mouret*, el jardín abandonado y misterioso, de exuberante vegetación que envolviéndoles con su

- (4) Souriau, Propp, Greimas o Veltrusky han puesto de manifiesto en numerosas ocasiones que la noción de personaje “actante” se ha ensanchado notablemente en nuestra época.
- (5) DUBOIS, J.-*La Rhétorique générale*. París, Larousse, 1970, p. 195.
- (6) SOURIAU, Etienne.- *Les deux cent mille situations dramatiques*. París, Flammarion, 1950.
- (7) DESCHAUMES, Edmond.-*L'Événement*, 2 de marzo de 1885.

perfume enajenador, sus entrelazados ramajes y el potente borboteo de su savia, induce a Serge y Albine a la caída. O el destartalado mercado central de Les Halles, de *Le Ventre de Paris*, que se presenta como “la caldera destinada a la digestión de un pueblo, su gigantesco vientre de metal”. O el alambique de *L'Assommoir* que fascina a los alcohólicos y, cual personaje maléfico, diabólico, no cesa hasta lograr la perdición de sus víctimas. O el gran almacén de *Au bonheur des dames*, “el coloso que termina asfixiando al oscuro barrio en el que surgió”. O el patio interior de *Pot-Bouille*, o la locomotora de *La Bête humaine*. En todas las ocasiones se repite el motivo obsesivo de “la máquina-ogro, fantásticamente animada, en cuyo cuerpo se reproduce hasta la saciedad la hipertrofia de las funciones vitales, respiratorias y digestivas (...) y que extiende sobre el universo entero las tinieblas de su digestión precaria y formidable” (8).

Y es porque, doblegándose a las exigencias de su temperamento épico, Zola no se contenta con insuflar una existencia inesperada a los objetos, sino que, además, expresa las fuerzas permanentes del universo, las causas originales y los grandes mitos de la humanidad. Esos mitos, los encuentra Zola “en la naturaleza y en la continua lucha entre la Vida y la Muerte”, nos sugiere Freville (9).

Su mitificación no tiene otro objetivo que el de personificar las fuerzas ambientales para hacer más patente y directa la acción determinista sobre los personajes. Así lo confirma Matthews al escribir: “Para insistir con más fuerza en la presencia física del medio ambiente y para sugerir su influencia sobre la vida de los hombres, Zola recurre frecuentemente a la personificación de las fuerzas imperiosas y de las cosas que adquieren una vida apocalíptica” (10).

El primer ente mitificado en *Germinal* por Zola, el autor de “la creación imaginaria más potente después de Balzac, más alucinante y más visionaria” (11), es el pozo minero del Voreux presentado como una aparición fantástica y monstruosa, en posición agazapada y amena-

- (8) NOIRAY, Jacques.-*Le thème de la machine dans le roman français de la deuxième moitié du XIX siècle*. L'Information Littéraire, n^o 3, mayo-junio 1981, p. 106.
- (9) FREVILLE, Jean.-*Zola semeur d'orages*. París, Ed. Sociales, 1952, p.81.
- (10) MATTHEWS, J.H.-*Les deux Zola*. París, Minard, 1957, p. 47.
- (11) PICON, Gaétan.-*Histoire des littératures*. París, Gallimard, 1958, Tomo III, p. 1091. Coll. La Pléiade.

zante:

“Cette fosse, tassée au fond d’un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde” (p. 1135) (12).

un ser de ruidosa respiración, que repite con abrumadora reiteración el escape sonoro de las bombas de extracción, y que traga a los hombres en bocados de veinte y treinta cada vez que el ascensor baja hasta el fondo del pozo las cuadrillas del correspondiente relevo:

“Il ne comprenait bien qu’une chose: le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et trente, et d’un coup de gousier si facile, qu’il semblait ne pas les sentir passer” (p.1153).

En las repetidas alusiones al pozo de Voreux (pp.1134,1135, 1136,1142,1153,1154,1193, etc) éste presenta la misma actitud: la de un ser monstruoso atrincherado a la entrada de una caverna que, al poner de relieve tanto el vientre como la grupa, evoca la fiera que se apresta para saltar dominante sobre su presa. Es una posición obscena y repugnante, que contiene una clara amenaza, una violencia pronta a desencadenarse (13).

La agresividad del monstruo se expresa no sólo por su ruidoso aliento y sus convulsiones, sino ante todo por su voracidad. Inevitablemente, el Voreux, por su voracidad -obsérvese el radical común de los dos términos- es fácilmente asimilable a dos divinidades paganas sobradamente conocidas: Moloch y Crono. Moloch, -el Molek de los hebreos- la divinidad cananea representada en forma de hombre con cabeza de toro, adorado por fenicios, amonitas, moabitas y cartagineses, es identificado con el dios Baal y con el célebre Minotauro de Creta por su insaciable exigencia de víctimas humanas. Crono, el hijo de Urano y de Gea, que logró sumergir en el Tártaro a los Hecantonquiros y a los Cíclopes,

(12) Citamos la edición íntegra de *Les Rougon-Macquart* publicada en 1964 en la Col. La Pléiade de la editorial Gallimard. *Germinal* se encuentra en el tomo III.

(13) BORIE, Jean.-*Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. París, Seuil, 1971, p.85.

temeroso de que la predicción de sus padres -depositarios de la sabiduría y del conocimiento del futuro- de que habría de ser destronado por los hijos habidos de su hermana y esposa Rea se cumpliera, los fue devorando a todos a medida que iban naciendo hasta que, por un ardid de la madre que le dió a comer una piedra envuelta en pañales, se salvó Zeus, el que sería padre de todos los dioses del Olimpo. (14)

Esta evocación de la mina como dios engaterado y traidor se corresponde con la que el novelista naturalista hace del capital, el dios desconocido e inaccesible, que reposa en el tabernáculo lejano de la Bolsa parisina y se alimenta del esfuerzo y de la vida del sufrido minero. A decir verdad, es éste un auténtico leit-motiv que acompaña a cada cuadro del fresco gigante compuesto por Zola en sus veinte novelas (15) y así es fácil localizarlo sobre todo en aquéllas en las que el capitalismo y la especulación conducen al lector hasta los cofres de *La Curée* o las cajas fuertes de *L'Argent*:

“Et rien ne frappait le public d’une émotion plus religieuse que le sanctuaire, que la Caisse, où conduisait un corridor d’une nudité sacrée, et où l’on apercevait le coffre-fort, le dieu, accroupi, scellé au mur, trapu et dormant, avec ses trois serrures, ses flancs épais, son air de brute divine” (La Curée. Tomo I, p.148).

“Dans le sous-sol, où se trouvait le service des titres, des coffres-forts étaient scellés, immenses, ouvrant des gueules profondes de four, derrière les glaces sans tain des cloisons, qui permettaient au public de les voir, rangés comme les tonneaux des contes où dorment les trésors incalculables des fées” (L'Argent. Tomo V, p.229).

En *Germinal*, el capital es una divinidad de rostró doble como Jano: bienhechora, protectora y maternal para el propietario burgués que vive de sus rentas, y terrible y amenazante para el obrero que deja

- (14) GRIMAL, Pierre.-*Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. París, P.U.F., 1951.
- (15) CHAMBRON, Jacqueline.-*Réalisme et épopée. De L'Assommoir a Germinal*. La Pensée, sept-octubre 1952, n^o 44, p. 129.

su vida a minuto a minuto en las entrañas de la tierra:

"...le dieu inconnu, accroupi au fond de son tabernacle. Jamais ils ne le verraient, ils le sentaient seulement comme une force que, de loin, pesait sur les dix mille charbonniers de Montsou" (p.1324).

Un monstruo lejano, el capital, el dios impersonal, desconocido para el obrero, acurrucado en el misterio de su tabernáculo, que absorbía la vida de los muertos de hambre que le nutrían; y un monstruo presente, vigía del pozo minero. El seno de este pozo-caverna nos conduce a la evocación de dos temas interconectados, analizados ambos hace una docena de años por Auguste Dezalay (16). El aventajado crítico constata el hecho de que el lector de la obra zoliana experimenta con suma frecuencia al deslizarse por las páginas de los principales episodios de la serie de los "Rougon-Macquart", la agobiante impresión de penetrar en un enrarecido ambiente carente de aire y de luz en el que un determinado grupo de seres, oprimidos por el oficio, por las taras, o por la presión social, se debate por respirar en esta atmósfera asfixiante de subterráneo sin salida. A la vez que tropieza con términos o expresiones que se encargan de subrayar el carácter macabro del lugar y su lúgubre similitud con una tumba. Esta es la sensación provocada por el claustro del hotel Béraud (*La Curée*), la tienda oscura de Baudu (*Au bonheur des dames*), la calle de L'Éclache (*L'Œuvre*), la capilla (*La Faute de l'Abbé Mouret*), la calleja del Puente Nuevo (*Thérèse Raquin*), las bodegas de Les Halles (*Le Ventre de Paris*), el sótano de la Bolsa (*L'Argent*), o la catedral (*Le Rêve*). Todos esos espacios y formas en los que reaparece, metamorfoseado, en mayor o menor grado, un mismo motivo obsesivo de opresión, convergen en el universo secreto de *Germinal* para sugerir un mundo subterráneo definido en todas sus dimensiones:

"...La montée n'en finissait plus, à travers cette fente qui raclait le dos et la poitrine. Etienne râlait, comme si le poids des roches lui eût broyé les membres, les mains arrachées, les jambes meurtries, manquant d'air surtout, au point de sentir le sang lui crever la peau" (p.1167).

- (16) DEZALAY, Auguste.-*Le thème du souterrain chez Zola*. Revista Europe, abril-mayo 1968, pp. 110-121.
 DEZALAY, Auguste.-*Le Fil d'Ariane: de l'image à la structure du labyrinthe*. Les Cahiers Naturalistes, n^o 40, 1970, pp. 121-134.

Otro pasaje de la obra válido para ilustrar este aspecto de muy de subterráneo que comentamos, al describir las infrahumanas condiciones en las que la cuadrilla de mineros picadores realiza su labor de extracción y derrumbe, presenta el tema de la luz y su carácter fantasmagórico:

"La clarté rougeâtre des trois lampes à feu libre décoquant de grandes ombres mouvantes, donnait à cette salle souterraine un air de caverne scélérate, quelque forge de bandits, voisin d'un torrent" (p.1181).

a la vez que proporciona un profundo sentido a la obscuridad de ese mundo subterráneo lugar de todos los suplicios.

A lo largo de toda la novela es notable la ausencia de la luz, evocadora de energía cósmica y de fuerza creadora. Primero por la localización espacial en la que transcurre la acción, la zona norte de Francia, en la que predominan los días nublados y el cielo plomizo; y en segunda instancia, porque los capítulos dedicados a describir la vida en el interior de la explotación hullera son, y con mucho, más abundantes que los consagrados a narrar los acontecimientos desarrollados en el exterior. Geoff Woollen (17), comentando las condiciones laborales de los mineros, insinúa que la mina de Voreux igual podría compararse a un hormiguero gigante habitado por una humilde hormiga negra, que a una termitera, ya que el color blanco indefinido de este insecto se corresponde con la palidez anémica de este grupo étnico que ignora casi por completo la vida al sol.

La privación de la luz solar, era, a no dudar, uno de los más dolorosos suplicios en la consideración de Zoia, meridional enamorado del luminoso cielo provenzal tan vigorosamente descrito en las primeras novelas de la serie. Todos los personajes reverencian implícita o explícitamente al dios Sol, fuerza creadora y dirigente que derrama luminosa bendición sobre la tierra, pero tres de ellos parecen especialmente sensibles a su acción y, sobre todo, a su ausencia, pues los tres añoran la luz, ese elemento vital de la tragedia clásica. En un anécdota dedicado a describir el caballo más antiguo de entre los que en el fondo de la mina arrastraban los interminables trenes de vagones de carbón, el hermoso caballo blanco —con gran exactitud nombrado Basilio— nos lo describe Zoia soñador y melancólico, haciendo inútiles esfuerzos por recordar el algar sol que inundaba el molino que lo viera nacer:

(17) WOOLLEN, Geoff. *Germinal: une vie d'insecte*. Les Cahiers Naturalistes, n^o 50, 1976, pp. 97-106.

“C’était Bataille, le doyen de la mine, un cheval blanc qui avait dix ans de fond... Maintenant, l’âge venait, ses yeux de chat se voilaient parfois d’une mélancolie. Peut-être revoyait-il vaguement, au fond de ses rêvasseries obscures, le moulin planté sur le bord de la Scarpe, entouré de larges verdure, toujours éventé par le vent. Quelque chose brûlait en l’air, une lampe énorme, dont le souvenir exact échappait à sa mémoire de bête. Et il restait la tête basse, tremblant sur ses vieux pieds, faisant d’inutiles efforts pour se rappeler le soleil” (p.1182).

Y cuando el grupo de mineros que ha quedado atrapado en el interior del pozo tras el criminal sabotaje de Souvarine, pierde toda esperanza de rescate, el miedo, el cansancio y la fiebre producen en la frágil Catherine un estado de demencia y espejismo en el seno del cual, sus sentidos le envían sonoros cantos de pájaros, olor a hierba fresca, murmullo de agua deslizante como si estuviera disfrutando de un hermoso día de sol junto al canal:

“Les bourdonnements de ses oreilles étaient devenus des murmures d’eau courante, des chants d’oiseaux; et elle sentait un violent parfum d’herbes écrasées, et elle voyait clair, de grandes taches volaient devant ses yeux, si larges, qu’elle se croyait dehors, près du canal, dans les bles, par une journée de beau soleil” (p.1577) (18).

La carencia absoluta de luz, solar o artificial, produce un sentimiento de agobio y de angustia en Etienne, el líder adorado de los grupos mineros que habiendo visto fracasar toda su labor de meses por la represión armada de la huelga reivindicativa, debe ocultarse de las iras de todos los suyos, refugiándose en la mina abandonada de Réquillart, húmeda y lóbrega. La oscuridad, interminable y total, pesa tan obstinadamente sobre su cráneo, que hasta los pensamientos parecían sentir la tortura de su huella:

- (18) Véase sobre este tema: SABATINI, Arthur Vincent.-*La démence de la clausuration dans les Rougon-Macquart*. Thèse State University of New York at Buffalo, 1972. Reseña en DAI, vol. XXXIII, n^o 2, agosto 1972, 764-A.

“Les morceaux ne passaient pas, lorsqu’ il les avalait dans la nuit. Cette nuit interminable, complète, toujours du même noir, était sa grande souffrance. Il avait beau dormir en surêté, être pourvu de pain, avoir chaud, jamais la nuit n’avait pesé si lourdement à son crâne. Elle lui semblait être comme l’écrasement même de ses pensées” (p.1459).

La luz suele ser asociada en el ámbito de la psicoterapia a los sentimientos de euforia, mientras que la oscuridad se relaciona más bien con sentimientos de temor. Ambas relaciones son visibles en *Germinal* donde es destacada la sensación de angustia y malestar que experimenta Etienne la primera vez que desciende al pozo (p. 1160) y la de tranquilidad y desahogo al subir a la superficie (p. 1185).

Las connotaciones negativas de la luz vienen expresadas en *Germinal* por la abundante proliferación de términos tales como negro, tinieblas, noche, sombra, oscuridad, etc (19). El primer empleo del adjetivo “noir” responde, evidentemente, a un elemental deseo de exactitud: el carbón es negro y en la zona minera todo el paisaje se encuentra cubierto por el polvillo de la hulla que se posa sobre árboles y edificios. Esta utilización responde a una necesidad de realismo exigida por la copia exacta de los objetos descritos. Pero a lo largo de *Germinal*, y en marcadas situaciones, se observa un aspecto más oscuro que el simple tono negro. Del conjunto de la novela, treinta capítulos se desarrollan en la oscuridad: seis en el fondo de la mina y veinticuatro durante el crepúsculo o la noche. Esta oscuridad nos parece tener una función bien precisa, la de aumentar el peso de la miseria, ya que en la rudimentaria mitología de Zola, la oscuridad está poblada de fuerzas nocivas. Es éste un negro con carácter amenazante. Se diría que en su seno se esconden los más extraños monstruos que, de improviso, van a surgir y a atacar.

La inmensidad negra es como el elemento natural del mal, el plasma donde se engendran todos los crímenes y abominaciones de que la humanidad es capaz, así, el asesinato del joven centinela Jules es un producto de la noche, dado que Jeanlin aprovecha la oscuridad instantánea. que se ha creado por la ocultación de la luna, para abalanzarse felinamente y clavar su cuchillo en el cuello del soldado. La emasculación del cadáver de Maigrat coincide plenamente con el momento en el que

(19) La estadística de empleo elaborada con los términos aludidos arroja un balance de 22 concurrencias para *noir*, 9 para *ténèbres*, 8 para *nuit*, 4 para *ombre*, 3 para *obscurité*, contabilizadas solamente en la primera parte de la novela estudiada.

“la llanura estaba inundada por la profunda oscuridad”. Observamos, pues, cómo el negro no es aquí un elemento meramente descriptivo, sino que funciona activamente, es un actor más del drama.

En algunos casos, el negro encierra un valor simbólico relevante: al salir de casa de los Maheu, tras su primera disputa con Chaval, Etienne es presa de una “tristeza negra”. El epíteto sería absolutamente banal si no estuviera en perfecta correspondencia, en el contexto, con la tonalidad universal del momento y del lugar. De igual forma, el hilillo de saliva negra que se desliza de los labios del viejo Bonnemort, tras haber estrangulado a la “blanca” heredera Cécile, no es simplemente un detalle concreto correspondiente a un deseo naturalista de autenticidad en la descripción del minero nato, es al propio tiempo el símbolo de todo el polvo de carbón acumulado a través de toda una vida de penosa actividad subterránea. En torno a ese hilillo negro se aglutinan toda clase de ideas y sentimientos: la miseria, el fracaso, la venganza, la violencia, la muerte, la nada. El negro es aquí el negativo del blanco brillante y lozano al que es constantemente asociada Cécile como matriz de luz y de felicidad. “A lo largo de toda la novela, la luz y la oscuridad son empleadas de manera impresionista con el fin de traducir las emociones y las fuerzas dramáticas, dado que la luz representa el ideal y la oscuridad la restricción”, concluyen acertadamente Joy Newton y Monique Fol.(20) Esta lógica de lo imaginario podría aplicarse igualmente al rojo, “signo de crimen y de culpabilidad” (21), al blanco, al azul, etc.

El subterráneo como lugar de suplicios trae a nuestra memoria la evocación del Tártaro. (Zola emplea un término prácticamente idéntico, le Tartaret, para denominar la zona más siniestra de la explotación minera). En los poemas homéricos y en la teogonía de Hesiodo, el Tártaro aparece como la región más profunda del mundo, por debajo de los mismos infiernos; en él encerraron las diversas generaciones de dioses a sus más odiados enemigos. Y como lugar de tortura, opuesto a la morada de los bienaventurados, a los Campos Elíseos que Homero describe como una hermosa pradera situada al extremo oeste de la Tierra regada por el río Océano, el Tártaro contiene imbricados los temas del fuego, del agua, del trabajo infinitamente re-iniciado, de la serpiente, etc.

El fuego, “imagen de lo fenoménico en sí” para Juan Eduardo

(20) NEWTON, Joy y FOL, Monique.-*Zola et le clair-obscur*. Les Cahiers Naturalistes, n^o 47, 1974, p. 102.

(21) BAGULEY, David.-*Image et symbole: la tache rouge dans l'oeuvre de Zola*. Les Cahiers Naturalistes, n^o 39, 1970, p. 36.

Cirlot, (22), es para Gaston Bachelard el fenómeno privilegiado que puede explicarlo todo: ultraviviente, íntimo y universal; que brilla en el Paraíso y arde en el Infierno; dulzura y tortura; cocina y apocalipsis; dios tutelar y terrible; bueno y malo; principio absoluto de explicación universal (23).

Sus notaciones son frecuentes a lo largo de las páginas de *Germinal*, pero, probablemente sea el pasaje relacionado con el Tartaret, el que mejor ilustre su poder demoledor, destructor. Al describir las galerías que cruzaban esta zona maldita, nos presenta Zola la asociación que se produce en la mente de los mineros entre estos parajes y el infierno, del que, temerosos y supersticiosos, prefieren no hablar:

“Lorqu’ ils parlaient de cette région de la fosse, les mineurs de pays pâlissaient et baissaient la voix, comme s’ il avaient parlé de l’ enfer; et ils se contentaient le plus souvent de hocher la tête, en hommes qui préféraient ne point causer de ces profondeurs de braise ardente. A mesure que les galeries s’ enfonçaient vers le nord, elles se rapprochaient du Tartaret, elles pénétraient dans l’ incendie intérieur, qui, là-haut, calcinait les roches. Les tailles, au point où l’ on en était arrivé, avaient une température moyenne de quarante-cinq degrés. On s’ y trouvait en pleine cité maudite, au milieu des flammes que les passants de la plaine voyaient par les fissures, crachant du soufre et des vapeurs abominables” (p.1397).

Digamos de pasada que la destrucción por medio del fuego es una de las obsesiones privilegiadas de Zola, así la vemos aparecer en el final de *La Conquête de Plassans*, cuando François Mouret se suicida prendiendo fuego a su casa, y en *Le Docteur Pascal*, con la combustión del viejo Macquart.

Para Gaston Bachelard en su obra *L’ eau et les rêves*, el agua es una invitación a morir, mas a morir de un tipo de muerte que nos permite volver a uno de los refugios materiales elementales; mientras que

(22) CIRLOT, Juan Eduardo.-*Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, 1958.

(23) BACHELARD, Gaston.-*La Psychanalyse du feu*. París, Gallimard, 1949, p.19.

para Marcel Girard (24) el tema del agua canta alternativamente el amor el sueño y la muerte. El agua, como elemento simbolizador de todas las virtualidades, objeto de culto y veneración desde las más primitivas teogonías, es el modo mágico más usual de "lustratio" o purificación y de resurrección, pero es asimismo un elemento activo y maligno, símbolo del inconsciente en tanto en cuanto mana de lo oscuro. En la novela que estudiamos el agua no presenta otra faz que la del sufrimiento, dado que Zola llega a hacer del torrente que inunda la mina accidentada, primero una serpiente de movimientos ondulados y más tarde una bestia resuelta a devorar a los damnificados:

"Le flot noir et mouvant, la bête dont le dos s'enflait sans cesse pour les atteindre... D'abord, il n'y eut qu'une ligne mince, un serpent souple qui s'allongea; puis cela s'élargit en une échine grouillante, rampante" (p.1567).

El desahogado, el tenaz y desesperado ahinco con el que los mineros se afanan para llenar el mayor número posible de vagonetas diarias que pueda hacer medianamente rentable su trabajo a destajo, evoca, sin grandes dificultades, el trabajo una y mil veces iniciado de Sísifo, el eterno castigo impuesto por Zeus:

"Eux, au fond de leur trou de taupe, sous le poids de la terre, n'ayant plus de souffle dans leurs poitrines embrasées, tapaient toujours" (p.1174).

Sísifo, "el más taimado de los hombres" en opinión de Homero, el héroe absurdo de Camus, es el símbolo de la ambición nunca satisfecha. Su penoso esfuerzo por subir la roca maldita hasta la cumbre de la colina, quedaba una y otra vez anulado por el deslizamiento de la misma a través de la pendiente. De modo paralelo, el cupo de toneladas extraído era siempre rebajado en virtud de las más absurdas multas, sin obtener jamás una cantidad suficiente como para hacer frente a los gastos de la más humilde familia del poblado.

Sabido es que Zola compara la mina y el mundo de oprimidos que ella representa, con el infierno, y para darle mayor realismo, acumu-

(24) GIRARD, Marcel.-*Les "baignades" d'Emile Zola*. Communication. XXIII Congrès de l'Association Internationale de études françaises. Publicada en el n° 24 de los Cahiers de l'Association, en mayo 1972.

la una serie de imágenes tanto de la mitología grecorromana, como de la imaginería popular cristiana, en las que la serpiente representa un papel central (25). Aunque en Grecia fue considerada como símbolo de fecundidad y curación relacionándola con Esculapio y la farmacopea, las connotaciones negativas de la serpiente son más abundantes y fuertes. La serpiente no es sólo -como la considera Jung- la encarnación de la psique inferior, sino una de las tradicionales encarnaciones del mal, símbolo de pecado y discordia, que, de modo continuado, pone asechanzas a la especie humana.

En *Germinal*, el término suele ser aplicado en sentido metafórico para poner de relieve la flexibilidad de un cuerpo humano que logra deslizarse sinuosamente sin ruidos y sin constreñimiento, como es el caso de Catherine al introducirse en su lecho (p.1273), o de Jeanlin al refugiarse en la mina abandonada para consumir a solas el fruto de sus rapiñas mientras el resto de los mineros muere de hambre y penuria (p.1368). Pero también es una imagen aplicada al tren de vagonetas que espera su puesta en movimiento, o a las largas filas de mineros somnolientos que acuden pesadamente a su trabajo cada madrugada. Creemos, no obstante, que existe una tercera aplicación de la imagen con una carga de simbolismo superior porque evoca al héroe de la mitología popular defendiendo a la mujer de las garras de un dragón, de las fauces de una serpiente: se encuentra expresada en los últimos capítulos de la obra, al ser narrado el avance implacable del agua en el interior de la mina inundada, cuando Etienne se esfuerza por librar a Catherine de la serpiente de agua y lodo:

“Etienne l’avait saisie et l’emportait (...) Lui, devait l’aider, car elle n’avait plus la force de s’accrocher aux bois. A trois reprises, il crut qu’elle lui échappait, qu’elle retombait dans la mer profonde, dont la marée grondait derrière eux (...) il avait vu reparaître le flot noir et mouvant, la bête dont le dos s’enflait sans cesse pour les atteindre. D’abord, il n’y eut qu’une ligne mince, un serpent souple que s’allongea; puis, cela s’élargit en une échine grouillante, rampante” (p.1567).

(25) WALKER, Philip.D.-*Remarques sur l'image du serpent dans Germinal*. Les Cahiers Naturalistes, n^o 31, 1966, p. 85.

Las numerosas galerías del pozo hullero, que Zola describe como “un dédalo de escaleras y de pasillos oscuros” (p.1157), conservan el recuerdo del mitológico palacio de Creta y, como éste, son símbolo de encrucijada y confusión, de alejamiento de la vida (26). Constituyen una ciudad subterránea próxima a la antigua “Sodoma de las entrañas de la tierra” (p.1395) y posee “calles y encrucijadas de ciudad destruida” (p.1541), en el seno de las cuales un extraño se pierde. En su primer descenso, Etienne no hubiera encontrado la salida sin la ayuda de Catherine, la moderna Ariadna que le conduce a través del laberinto:

“Ils allaient toujours, elle silencieuse à présent, lui ne reconnaissant pas les carrefours ni les rues du matin, s’imaginant qu’elle le perdait de plus en plus sous terre... Il désespérait d’arriver jamais, lorsque, brusquement, ils se trouvèrent dans la salle de l’accrochage” (p.1180).

Pero, al producirse la inundación, el hilo de la guía de Teseo se rompe y todos pierden el rumbo presas del pánico:

“Les têtes s’égarèrent, les anciens ne reconnaissaient plus les voies, dont l’écheveau s’était comme embrouillé devant eux” (p.1563).

Al verse sumidos en la confusión, ciertas creencias dormidas comienzan a despertarse en sus almas aterrorizadas, y, convencidos de que era la Tierra la que se vengaba por haberle sido seccionada una de sus arterias, invocaban a la Madre Tierra, y uno de los viejos balbuceaba antiguas oraciones olvidadas doblando sus pulgares hacia el exterior para aplacar los malos espíritus de la mina. Esos malignos habitantes son además del espectro del viejo minero que vuelve periódicamente a “reforzar el cuello de las chicas indecentes” (p.1172), las antiguas trabajadoras que “arden perpetuamente bajo el Tartaret, como castigo por determinadas cosas que nadie osaba repetir” (p.1397) y sobre todo el horroroso Minotauro que va a abalanzarse sobre los sepultados atrapados en aquella mortal ratonera (p.1568). El moderno toro de Minos necesitará para su sustento, tanto la vida del odioso Chaval, como la de la infeliz Catherine.

Estos dos personajes evocan, en su relación personal, el mito de la griego Perséfone, de la romana Proserpina, identificada desde Plutarco con la primavera. Como Perséfone fue raptada por el Hades que abrió la tierra a sus pies, Catherine es arrancada de los brazos de su madre -la fértil Maheude que simboliza la diosa Deméter o Ceres- por un habitante del mundo subterráneo, Chaval, el traidor de "nariz de águila". Catherine no regresa a casa de su madre, que llora la desaparición, sino para volver a marcharse, como Perséfone vuelve con cada primavera para desaparecer después de haber visto germinar los campos gracias al favor de la diosa de la agricultura.

En un denso artículo que llega, en ocasiones, a conclusiones en nuestra opinión forzadas, alude Patrick Brady (27) a tres estructuras mitológicas relacionadas con el rito de la fecundación, la prueba de iniciación y la hazaña liberadora. De los tres, la última es la que parece responder mejor y de forma menos artificial a la arquitectónica simbólica de *Germinal*. Etienne, ajeno por origen y por dedicación al ambiente obrero de Montsou, llega una gélida noche a la cuenca carbonífera, comparte con sus habitantes un ideal de vida más justa y más humana, abriendo sus ojos a una vida de libertad, y, pese a que su trabajo de meses parece destruido por la opresión y la fuerza, cuando su salida de la trama dramática se produce, se siente fuerte y maduro por la experiencia vivida en el fondo de la mina y se va como el soldado razonador de la revolución que ha declarado la guerra a una sociedad caduca condenada a desaparecer por el impulso de la clase oprimida salida de su letargo. Con lo cual se presenta ante el lector como el Prometeo de Esquilo, como la razón en pugna con la fuerza, como la personificación de lo noble y lo justo, frente a la opresión rastrera y aniquilante.

(27) BRADY, Patrick.- *Structuration archéotypologique de "Germinal"*. Cahiers internationaux du Symbolisme. CIEPHUM, Mons, 1976.